

MÜLLNER ANDRÁS

Drakula beágyazva

A VÉRVÁD FANTAZMATIKUS KÉPEI ERDÉLY MIKLÓS
VERZIÓ CÍMŰ FILMJÉBEN¹

Vajon gondolnánk-e, hogy az illegális vérvétel, vagy más szavakkal, a vérrel való horrorszerű visszaélés mozgóképen való bemutatása összekapcsolódik a magyar filmkészítéssel? Mi mást hozhatnánk első példaként az emberi vér illegális felhasználására, a kannibalizmusra vonatkozó tilalom megszegésére a filmen, mint a *Draculát* 1931-ből?² E film magyar vonatkozásai nem számottevők, de említésre méltók. Jól ismert tény, hogy a magyar származású Lugosi Béla formálta meg Drakula gróf sátáni alakját. A gróf az angolt akcentussal beszél, és különösen kedvelt motívummá váltak speciális mozdulatai, melyeket például az *Ed Wood* című filmben idéznek fel szarkasztikusan. A *Drakula* című filmben van egy viszonylag hosszú bevezető rész, melyben az egzotikus erdélyi tájat mutatják be, jól felismerhetően stúdiókörülmények között. Mindazonáltal valódi magyar feliratok olvashatók a vendégfogadó falán („Sör Bor Pálinka”), továbbá egy magyar bennszülött hangosan kántálja a Miatyánkot, és a rövid beszélgetés is magyarul folyik. A következő képkockákon a fiatal főszereplő, Renfield útra kel, dacára a figyelmeztetéseknek, hogy napszállta után Drakula gróf és feleségei farkassá válnak és vére szomjaznak. De túl ezeken a motívumokon, melyek szerepük szerint az egzotikus kelet-európai színt hivatottak felidézni, nem igazán állítható, hogy Drakula karakterét bármilyen módon meghatározná a magyar vagy az erdélyi kontextus. Persze ez nem annyira a „kozmetopolita” Hollywood miatt van így: nyilvánvalóan nincs értelme a gróft nemzeti jelleggel felruházni, hiszen ő a filmtörténet egyik leginternacionálisabb figurája.

1 A jelen tanulmány egy korábbi esszé és egy konferenciaelőadás összedolgozásából, valamint kiegészítéséből jött létre: „Vérlátomás”. Erdély Miklós: Verzió (MÜLLNER 2005); valamint *Images as Phantasms*, angol nyelvű előadás a „Cultures of Translation: Adaptation in Film and Performance” című konferencián, University of Glamorgan, Cardiff, 2008. június 26–28. A tanulmány magyar nyelven megjelent az *Apertúra* online folyóirat 2017-es téli számában (12. évfolyam 2. szám).

2 A *Drakula* sorozatos adaptációk végállomásán áll: Hamilton Deane írt egy színházi darabot Bram Stoker regényéből, aztán John L. Balderston írt egy forgatókönyvet, mely Deane darabján alapult, és az Universal *Drakula*-filmje szöveggkönyveként szolgált (SKAL 2004; HOLTE 1997).

Egyrészt Drakula grófot nem érdeklik a nemzeti határok, legalábbis mikor a vér szólítja őt – ezt még akkor is biztosan állíthatjuk, ha tudjuk, hogy a „túléléshez” szüksége van egy kis hazai földre a koporsójában, hogy abba feküdjék. Másrészt, párhuzamosan a fent említett utazásra való hajlandósággal, vagy gyökértelenséggel, Drakula alakja a világ sok filmesét megihlette, nemzeti hovatartozástól függetlenül. Emlékezzünk a közelmúltban készített svéd adaptációra, amely a „forró” sztorit jéghideg kontextusba helyezte.³ Mivel tehát innen nézve nem fogalmazható meg Drakulával kapcsolatban a nemzeti kisajátítás igénye, ezért kissé furcsán hangzik a bekezdés elején feltett kedélyeskedő kérdés. Puskán a főszereplő származására és néhány egzotizáló (balkanizáló) motívumra alapozva nem lehet igazolni a filmtörténet Drakulájának nemzeti kötődését. Más szavakkal megfogalmazva: a közösséget itt mondhatni kizárólag a harapással való fertőzés hozza létre és bővíti. A Drakula mint ősapa által uralt „etnikumba” származásra való tekintet nélkül minden individuum beletartozhat, legalábbis ha átesett a vérszíváson. Ily módon ez a vérhez kapcsolódó biológiai-teszt feltétel egyedülállóan demokratikus, ellentétben az etnikai zártság, illetve a biológizáló rasszizmus mítoszaival.

Hadd folytassam a gondolatmenetet egy másik szempontot érvényesítve, pontosabban egy másik filmet állítva a vizsgálódás fókuszába, Erdély Miklós *Verzióját*.⁴ Bizonyos értelemben ugyanazokat a kliséket érvényesíti, pontosabban szólva ugyanazokat a kliséket mutatja be, melyekkel a *Drakula* is él: a horror-mitológia kliséit. Ám annak ellenére, hogy mindkét film rendkívül erős kötődést mutat a vér témájához, a *Verzió* sokkal jobban beleágyazódik a magyar kontextusba és a nacionalizmus problémájába. Ellentétben a *Draculával*, mely kétségtelenül a horrorfilm műfajának egyik megalapozó darabja, és amely a teátrális tájképet és az egzotikus embereket saját speciális műfajának megfelelően használja fel, a *Verzió* csak rendkívül sematikus, mondhatni nem-egzotikus környezetet épít a vér-thriller köré, és a festői látványkulissza alkalmazása helyett a nacionalista és antiszemita diskurzust helyezi kritika alá a vérbüntény ősrégi mítoszának a felelevenítésével.

A továbbiakban elhagyom az összehasonlító filmelemzést, és a *Verzióra* koncentrálok. Persze számolnom kell azzal, hogy ez a film messze nem annyira ismerős a közönség körében, mint a *Drakula*, vagy annak adaptációi, de bizonyos szempontból több figyelemre számíthat, hiszen a vér illegális felhasználásának mítoszáat az antiszemita előítéletek vonatkozásában tárgyalja, és témáját a fantazmatikusság és az imagináció kontextusában helyezi el, vagy másképp kifejezve, a képek létrehozásának kontextusában, és ennek megfelelően, mint film, radikális önreflexiót gyakorol. Így a *Verzió* című film nem vámpírfilm (még ha játszik is ezzel a műfajjal), hanem

3 Angolul a *Let the Right One in* címmel forgalmazták, magyar címe ez: *Engedj be!*

4 *Verzió*, rendezte Erdély Miklós, 1979 (1975). Megtekinthető a Balázs Béla Stúdió archívumában, a Műcsarnokban.

olyan kísérleti film, amely valódi természete szerint széles spektrumon elhelyezkedő ideológiai kritikai motívumokat működtet: az antiszemita ideológia kritikáját összeköti a mozgókép ideologikus működésén gyakorolt kritikával.

• • •

Ha a vasfüggöny keleti oldalának művészetéről beszélünk, közhely az a kijelentés, hogy a művészek számára, ha az aktuális elnyomó politikai és társadalmi rendszer kritikáját akarták kifejezni, hasznosnak tűnt allegorikus formában megfogalmazni e kritikát. Erre többek között az adaptáció módszere kínálkozott, mivel az allegorikus kettős beszéd lehetőségét nyújtotta.⁵ Ez az elleplező formálás a művészet minden ágában megfigyelhető, de talán leginkább a filmművészetben, mivel a politika ezt a művészeti ágat úgy tekintette, mint a propaganda egyik legfontosabb területét, többek között emiatt volt ez a művészeti iparág a legszigorúbb ellenőrzés alatt, összehasonlítva más területekkel. A sok példa közül itt csak egyet említek, a Szabó István rendezte *Mephistót*, amely 1982-ben megkapta a legjobb idegen nyelvű filmnek járó Oscar-díjat. A *Mephisto* a tehetséges művészről szól, aki a színpadon maradás érdekében kollaborál a náci hatalommal, és így kompromittálja magát. Nem kétséges, hogy ezt a filmet a kommunista országban élő művész allegóriájaként is nézhetjük, sőt akár Szabó allegóriájának is. Ha a diktatúra hivatalnokai bármilyen rendszerellenes váddal illették volna, avagy annak vádjával, hogy önmagát mint az állambiztonsági hivatalnak jelentéseket író fiatalembert ily módon leplezi el/le, Szabó István nyugodtan hivatkozhatott a tényre, hogy filmjének alaptörténetét Klaus Mann 1936-os *Mephisto* című regénye ihlette.⁶

Általános vélemény, hogy a cenzúra szempontjából a vezető filmrendezők nagyobb nyomás alatt voltak Magyarországon, mint a kísérleti szcénában dolgozó filmesek, és ez a tény abban a törvényszerűségben leli magyarázatát, hogy minél nagyobb a producer által befektetett pénz (producer alatt jelen esetben a magyar államot kell érteni), a producer annál több beleszólást követel magának a filmbe. Bizonyos fokig ez igaz állítás, de nem minden esetben, mivel az experimentális filmkészítés sokszor ugyanakkora kontroll alatt állt, mint a játékfilmes részleg. Magyar Dezső elhagyta az országot, miután kísérleti filmjeit betiltották, és Hollywoodban telepedett le. Az egyik Magyarországon készített rövidfilmjét, az Osztrák–Magyar Monarchia idejében játszódó

5 „Rejtett értelemmel bíró nyilvános beszédet modani.” (BUCHLOH 2011: 43)

6 A berlini fal leomlása után sem csökkent az adaptációk szerepe a magyar filmkészítésben, bár nem az allegorizálás kényszerétől hajtva. Például Tarr Béla *Sátántangója* vagy a *Werckmeister harmóniák* című munka Krasznahorkai László regényein alapulnak, és ehhez hasonlóan *A londoni férfi* egy George Simenon-regényen.

*Büntetőexpedíciót*⁷ az illetékesek az 1956-os forradalmi Magyarország szovjetek általi megszállásának allegóriájaként értelmezték. Itt az allegorikus leplezés nem tudta ellen-súlyozni a vállalkozás aktuális kritikai erejét: az utalás túl egyértelműen működött. A Magyar által rendezett másik film, az *Agitátorok*,⁸ mely az 1919-es magyarországi kommunista forradalmat idézi fel, Sinkó Ervin *Optimisták* című dokumentumregényét, valamint Lukács György emlékiratait használta alapanyagául. Mindkét filmet a Balázs Béla Stúdióban készítették, amely a szocialista állam által dotált műhelyként funkcionált fiatal rendezők, filmkészítők számára. A BBS a fiatal filmesek, később tágabb körből érkező (akár idősebb) művészek kreatív bázisa volt, ám a hivatalosság cinikus csapdaként is működött. Azoknak a munkáját, aki ebben a műhelyben dolgoztak, árgus szemekkel figyelték, és bár (az ötvenes évek általános gyakorlatával szemben, amikor már a forgatókönyvet cenzúrázták) el is készíthették az alkotásokat, a bemutatásukra nem kaptak engedélyt, csak ha semmiféle kifogás nem merült fel az adott művel szemben. Az alább részletesen elemzendő művel szemben azonban felmerültek ideológiai kifogások, így bár befejezhették az alkotók, de nyilvánosság elé már nem kerülhetett.

• • •

Még mielőtt a *Verzió* adaptációs mechanizmusára rátérnék, bevezetésül egy olyan filmmel hasonlítom össze, amely a fenti mozgóképekhez hasonlóan szintén az allegorikus beszédet válaszotta, de ennél sokkal több közös vonása van a *Verzió*val. Bódy Gábor *Amerikai anizs* című filmjéről van szó. Erdély és Bódy is 1975-ben kezdtek dolgozni a filmjükön, mindketten a BBS keretében. Bizonyos értelemben Erdély filmjére is áll az, amit ő maga Bódyról írt: „megtagadott történelmi kalandfilm” (ERDÉLY 1995: 186–187).⁹ Abban az értelemben megtagadott filmek, hogy nem teszik lehetővé a néző számára a filmmel (legfőképpen a szereplőkkel, azok nézőpontjával) történő azonosulást, ugyanis folyamatos roncsolással és önreflexióval eltávolítanak a jelölt és a jelölő, vagyis a történelem és annak filmi reprezentációja szimbolizáló-totalizáló azonosításától, egybefoglalásától.¹⁰ (A *Verzió* esetében ebben az eltávolításban a kísérleti filmes manipulációk mellett a film szervetlenítéséhez szintén nagyban hozzájáruló műfaji heterogenitás is fontos szerepet kap, továbbá a sztereotip-emblematikus figurák,

7 1970.

8 1969.

9 Az itt kifejtett egybekezdésnyi összehasonlító gondolatmenet az „Allegorikus impulzusok Erdély Miklós életművében” című esettanulmány származik (MÜLLNER 2011).

10 Az önreflexió persze maga is válhat ideologikussá, például valóságosként tünteti föl a werket, pusztán a fikcióval való szembeállításban, holott a werk valóságossága sematizáló-műfaji konvenciói miatt nem szavatolható.

melyek elnagyoltságukban szintén elidegenítő hatásúak.¹¹⁾ „Emlékezőfilm, ami maga is a filmre való emlékre épít, hatását ott fejt ki. [...] szinte minden jelenetsora és minden mondata magáról a látható filmről szól”, mondja Erdély Bódy filmjéről, hiszen például a teodolit nevű földmérő műszer, melyet Bódy filmjében használnak, „a nyugtalan lelkiismeret filmszemeként” „a belső vizsgálódás térségeit” jeleníti meg (ERDÉLY 1995: 186–188). Persze Erdély a Bódy-filmről való beszéd közben a maga filmjéről is beszél. „[A] filmről szóló film” téziséhez allegorikus értelmezésként hozzáteszi, hogy az *Amerikai anzix*ban látható emberi történetek „a lelassult forradalom áldozatainak” történetei, melyek „emlémajellegű sorsok” is egyben: Vereczky Ádám például „a közelmúlt elkötelezettségeiből lép elének”. Erdély itt nem konkretizálja, hogy 1956-ot vagy 1968-at érti-e a „közelmúlt” alatt, e kifejezés miatt az allegorikus-emblematikus olvasat elvileg mindkettőre vonatkozhat. De nem is ez a fontos, hanem maga az a kétszintű allegorikus látásmód, melyet Erdély Bódy filmje kapcsán érvényesít, és amely a saját filmjére is alkalmazható. Ugyanis a két film rokon abban a törekvésben, hogy a történelmi-mitikus (fent antropomorfizálónak nevezett) allegorizálást kombinálják a kritikai-reflexív (dezantropomorfizáló) allegorizálással. A kétszintű allegorizálás első szintjén a jelen történéseit áttételesen, vagyis figuratív módon, régmúlt idők eseményeinek és alakjainak álruhájában mutatják be (pontosabban ezt állítja a Bódy és saját filmje esetében is utólagosan, nézőként megszólaló Erdély), ez lenne tehát a történelmi-mitikus allegorizálás. Ennek megfelelően az *Amerikai anzix* esetében a II. világháború utáni szabadságküzdelmek (1956, 1968) „másnapja” látható bele az 1848 utáni emigráns szabadságharcosok sorsába, a *Verzió* esetében pedig a negyvenöt utáni antiszemitizmus jelenik meg a tiszaezlári vérvád szereplőin keresztül.¹² Ez az első, történelmi-mitikusnak nevezett szint maga a hetvenes évekbeli kortárs, mozgóképből megvalósított allegorikus történelmi „tablófestészet”.

A második szinten az előbbi történelmi-mitikus allegorizálás kiegészül a kritikai-reflexív (eltávolító, elidegenítő) allegorizálással, abban az értelemben, hogy kísérleti montázs eljárások révén „nézhetetlenné” teszik a filmet, pontosabban a szkopofil tekintet számára nem teszik lehetővé az azonosulást, amennyiben hangsúlyozzák a filmi elbeszélés és elbeszélő, jelölő és jelölt heterogén voltát, szétválását. Félreértés ne essék, mindkét szinten zajlik a par excellence allegorikus folyamat, amely a szakításon, kiemelésen, leválasztáson, kisajátításon, újrakontextualizáláson alapul. A különbség „pusztán” annyi, hogy míg az egyik esetben az allegória relatíve konvencionális módon válik

11 A bolygó zsidó alakjának „emblematikusságára” Kovács András Bálint figyelt fel a filmről szóló tanulmányában (Kovács 1984: 106–107, 111).

12 Messze nem latens antiszemitizmusról van szó, erről például a vérvádat újraélesztő pogromok tanúskodnak, közvetlenül a második világháború után. Lásd erről Kőszegi Edit dokumentumfilmjét, amely címében megidézi Erdély *Verzióját*: „Midőn a vér...” (1994).

le a jelöltről (hogy ilyen folyamatszerű leírását adjuk az eseménynek), addig a másik esetben az experimentális filmnek a klasszikus avantgárdtól örökölt montázseljárássai idézik elő a fenti törést.¹³ E kettős tendencia tehát az említett két film esetében (és jó néhány BBS-beli kísérleti film esetében) párhuzamosan zajlik, és még talán azt is állíthatnánk, hogy bár a két szint bizonyos értelemben kiegészíti egymást (az egyik mutatja, hogy mit tesz a másik), más szempontból viszont egymásnak feszülnek. Hiszen míg az egyik „képimádó” jelleggel, történelmileg-figuratíván, ideologikusan képbe foglalja azt, aminek nincs (vagy nem lehet, lásd cenzúra) színről színre képe, addig a másik épp, hogy rombolja ezt a bemutatást, vagyis a képrombolás ideológiakritikai hagyományát viszi tovább. Ahogy Benjamin írta volt a barokk szomorújáték allegorikus vonzalma kapcsán, a lehulló vakolat helyén kiütözközik a falazás – ezt Bódynál és Erdélynél konkrétan a filmanyag roncsolása, megakasztása és látható manipulálása jelenti. De épp a barokk szomorújáték a jó példa arra, hogy a két tendencia egymásba is fordulhat, például a vakolat mintegy felpúposodhat, jelezvén önnön elégtelenségét a takarásra, ilyen a nyelvi játékok burjánzása. Az allegóriák egy kritikus tömeget elérve torlódni kezdenek, ebbéli természetükben önreflexívvé válnak, és magának a nyelvnek a működését állítják a középpontba; tömeges előfordulásuk, mely oly jellemző tendenciája volt a barokk szomorújátéknak, éppen a szándékolt hatás ellenkezőjébe fordul: miközben magyarázó szándékkal indítják őket újtukra, a nyelv kisajátító természetét mutatják be. (A *Verzió*ban ilyen túlhajtott allegória a feketébe öltöztetett koldus zsidó, és az ártatlan szőke parasztlány alakja: sablonos képek, más néven sztereotípiák.)

A képrombolás tehát azt mutatja be, hogy amiként a nyelv elemei folyamatosan kisajátíthatók, úgy minden mitikus történet is adaptálható a jelen körülményeire, ez viszont rögtön azt is jelenti, hogy nincs esszenciális tartalmuk és jelentésük. Hasonlóképpen nincs ontológiai szavatossága a mozgóképeknek sem, és bár látszólag a valóságot jeleníti meg, allegorikus (üres) voltának épp az a bizonyítéka, hogy új és új jelentéssel ruházható fel. Persze új jelentéssel felruházni nem olyan egyszerű feladat. A szellemlátó fantáziálás alaptalansága (hogy Kantnak Swedenborgot, a szellemlátó filozófust jellemző kifejezésével éljünk) épp a *Verzió* által megjelenített történet és sors tükrében válik példaértékűvé.¹⁴

• • •

13 Angus Fletcher allegóriáról szóló könyvében egy fejezet részletesen tárgyalja az avantgárd allegorikus struktúráit (FLETCHER 1964).

14 Az Erdély-család könyvtárában megtalálható volt Swedenborg *Menny és pokol (Látottak és hallottak szerint)* című könyve. Swedenborgot, bár tisztos stockholmi hadmérnök és királyi szenátor volt, nem különféle polihisztori értekezései tették híressé, hanem az a látomásos mű, amit azután írt, hogy az angyalok végigvezették őt a mennyeken és a poklokon. A beszámoló egyik legkritikusabb kérdése a látás, a láthatóság (például az angyalok láthatósága). Ezeken a látomásokon

A Verzió Krúdy Gyula 1931-es dokumentumregényén, a *Tiszaeszlári Solymosi Eszter* címűn alapul (Krúdy 1975).¹⁵ Krúdy a zsidók elleni hírhedt tiszaeszlári vérvádat dolgozta fel a regényben. A történet szerint egy fiatal cselédlány 1882 nyarán eltűnt, és zsidókat vádoltak meg azzal, hogy rituálisan megölték őt, hogy vérét az élesztő nélküli kenyérbe keverjék. Az író könyvének anyagát a tárgyaláson a zsidók ügyét képviselő ügyvéd, Eötvös Károly visszaemlékezései (Eötvös 1968), valamint saját gyerekkori emlékei és a szóbeli hagyomány alapján állította össze. (Nagyapja háza egyfajta találkozóként szolgált a perben részt vevő mindkét oldali érintettek számára.) A könyvben a szerző az elbeszélő, vagyis Krúdy saját nevében beszél (például az Előhang végén a Kr. Gy. monogram szerepel). Az elbeszélés nem nyílt antiszemitizmus-ellenes beszéd, sokkal inkább az antiszemiták elleni ironiával telített megnyilatkozás. Akad néhány kivétel, például a Bevezetés, ahol egy lábjegyzetben a narrátor-szerző egyértelművé teszi, hogy a zsidókat ártatlannak tartja, és a vérvád „alaptalan, gonosz kitalálás”; vagy például az Előhang, ahol ezt mondja:

„Ott vezették el a börtönőrök naponta a nagyszakállú, kaftános vagy lerongyosodott, félelmetes külsejű vádlottakat a nyíregyházi utcákon a vizsgálóbíróhoz. Egyiknek-másiknak láncot is tettek a kezére, lábára, amíg ki nem derült az igazság és a vád koholtsága.” (KRÚDY 1975: 23)

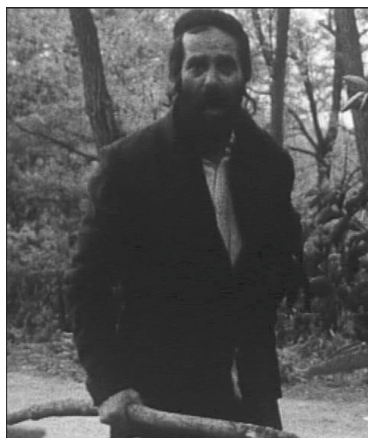
De a Bevezetésben és az egyes fejezetekben („könyvekben”) rengeteg olyan hely van, ahol az antiszemita sztereotípiák minden kommentár nélkül, magukban állnak.

túl Swedenborgnak köszönhetjük a kanti metafizikakritika egyik előkészítő művét is. Tudniillik Kant az „Egy szellemlátó álmai...” című könyvében a „látó” Swedenborgon mutatta be a lélekről és más láthatatlan valóságokról értekező tudós akademikusok mindenkori „látomásait”, metafizikusnak minősített fantazmagóriáit. Kant „fantasztának” nevezi Swedenborgot és rajta keresztül azokat a filozófusokat, akik a lélekről filozofáltak, és tulajdonképpen bárminemű tapasztalat nélkül spekuláltak annak természetéről, anélkül, hogy a megismerhetőség feltételeire a legkisebb figyelmet fordították volna. Swedenborg látomásos tapasztalata csak apropó volt, vagy, hogy úgy mondjam, *allegória* a „fantasztá” metafizikusok elleni kritika kifejtésében (SWEDENBORG, 1993; KANT 2003). Erdély ugyanazt a szót használja Scharf Móricot jellemezvén, mint Kant: a „fantáziá”-t. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára szerint a szó görög forrása (*φαντασία*) együtt őrzi magában valaminek a ’megjelenés’-ét, valamint a ’képzelőerő’-t és a ’képzelődes’-t, és az igék, melyek az etimológia szerint mindennek alapjai, jelentésük szerint ’láthatóvá tesz valamit, képzetet kelt valakiben’ (*φαντάζω*), illetve ’megmutat, megjelenik’ (*φαίνω*). Megalapozhatónak tűnik tehát az itt megőlegetett analógia: Scharf Móric, akárcsak Swedenborg és a Kant által kritizált filozófusok, fantáziál, vagyis egy idevágó metaforával élve „vetít”.

15 Krúdy folytatásokban közölte a regényt a *Magyarország* című lap 1931-es számaiban, könyv alakban egészen 1975-ig nem adták ki.

Ezek a helyeken a szerző-narrátor hangja iróniával telített, vagy más szóval, a szerző-narrátor helyett itt az antiszemita sztereotípiá beszél. Az egyik legjobb példa erre az ún. koldus (vagy bolygó) zsidó alakja, akit ördögi figuraként fest le a narrátor. Az Első könyv első mondata így hangzik (felhívom az olvasó figyelmét arra, hogy milyen fundamentális bizonyító erő tulajdonítódik itt a látásnak): „Tiszaeszláron látták.” Értsd, a koldus zsidót a bűntény előtt közvetlenül. A narrátor később így beszél:

„A kaftánján két olyan nagy zseb van, hogy elférne mindegyikben egy gyerek. Hosszú husáng, mint valami világjáró bot van a markában. Isten őrizzen tőle: éjszaka találkozni vele. Szilaj, emberölő kedv fénylik a szemében, mint a vadállatében. A hangja nyivákoló, mint a hiúzé, de a kacagása olyan hideg, mintha kígyó kacagna a torkában.” (KRÚDY 1975: 27)¹⁶



1. kép

Verzió. A koldus zsidó szerepében
Pauer Gyula

A könyvnek ebben a részében a koldus zsidót acsarkodó kutyák kísérik, ahogy végigmegy a falusi úton. Ezt a részt a *Verzió*ba is beemelik az alkotók. Solymosi Eszterrel találkozván a koldus zsidó ezt mondja a filmben: „Miért nem kötöd meg azt a kutyát, te leány? Megkeserülöd ezt, te »honte«.” (KRÚDY 1975: 35)

Egy további példa: „Holnap metsző-választás lesz Eszláron. Erre a választásra jöttek el a zsidók a Tiszántúlról, hogy a tudományukat az eszlári hívek előtt bemutassák. Vajon kit vágnak le? Borjút vagy gyereket?” (KRÚDY 1975: 39) Ebben a részben minden antiszemita sztereotípiát felidéz: szó van a vándorlásról-bolyongásról; a milliomos zsidóról, aki fiatalkorában törvénytelen módon alapozta meg vagyonát; utalásosan a kereszténység ellen elkövetett bűnről („Pén-
te-
ki nap volt, mint akkor is, mikor Jézus Krisztus kiszenvedett a keresztfán”), és ezzel összefüggésben az „ördöggépű” bolygó zsidóról; a tudásról, amelyre titokzatos módon tesznek szert (gyógyítás, éneklés, idézés a könyvekből). Vajon ez az ironikus hangnem megjelenik-e a filmben, és ha igen, miképpen? Hogyan próbálja meg a filmkészítő adaptálni a kvázi dokumentarista, ám ugyanakkor iróniával telített elbeszélést? E kérdések megválaszolásához át kell tekintenünk a három részből álló filmet.

• • •

¹⁶ A *honte* a jiddis *chonte* megfelelője, jelentése: kurva.

Elsőként egy tízperces bevezetőt láthatunk, melyben a rendező két öreg zsidó embert kérdez a film készítésekor majdnem százéves botránnyról. „Azt szeretném, ha az apjáról mesélne.” Schwarcz Mór rabbi¹⁷ elmondja, hogy bár kérdezte az apját, de az nem mesélt neki az ügyről. Közben a filmen egy fényképet látni Schwarcz Salamonról, a nagyapáról. Egy német szerző kutatásai szerint, idézi fel az idős úr, a vérvád eredetileg a rómaiak inszINUÁCIÓS eszköze volt a keresztények ellen. Később „Héber elnök úrhoz” irányítja a filmeseket (Weisz Márton rabbi). Ott két rövid szóváltásnak lesz tanúja a néző: először egy rövid technikai témájú párbeszéd hallatszik a kamera mögül („Újratöltöttetek?”, kérdezi Erdély az operatőrtől), másodszor pedig az ágyban fekvő rabbi, minden bizonnyal a mózesi képtilalomtól vezérelve elutasítja a filmfelvételt. Ezután a kép nélküli hangok a tizenéves Scharf Móríc lehetséges szexuális motivációiról értekeznek. Erdély hangját halljuk, és ez a láthatatlan testhez tartozó hang feltételezi, hogy valamilyen bűne lehetett ennek a fiúnak, amiért el akarta terelni magáról a figyelmet, és bevádolta a sajátjait, és hogy a film ezt fogja majd kinyomozni. Ezzel Erdély már a kezdet kezdetén egyértelművé teszi filmje egyik alapkoncepcióját, a tiltott szerelem motívumát. Ezt erősíti meg többek között zenei oldalról Csajkovszkij *Rómeó és Júlia* című operájának nyitányfantáziája, mely a középső részben hallható, illetve Prokofjev hasonló című balettjének zenei részlete.

A középső, dramatizált és hangsúlyosan fiktív részben a néző nemcsak a kvázi történelmi események tanújává válik, de szemtől szembeni részese lesz egy imaginációs folyamatnak is. A „saját szemünkkel” látjuk egy rituális gyilkosság képeit. Pontosabban, a fiatal Scharf Móríc által birtokolt perspektíva és nézőpont adatik át a nézőnek egy kulcslyuk kivágatában. Mindennek előtte azonban a nézők a fiatal koronatanú hosszúra nyúló vallatásának képeivel szembesülnek, és ebben a részben a vallatásnak a képei, valamint a múltba vezető, és mint kiderül, egyre inkább képzeletbeli képek változtatják egymást. Egyébként messze pontosabb, ha nem vallatásról beszélünk, hanem betanításról, ugyanis a legelső pillanattól egyértelmű, hogy mi zajlik: a csendőrtiszt megpróbálja belesulykolni a fiúba azt, amit a tárgyaláson „saját” vallomásaként elő kell adnia. Ennek a betanítási folyamatnak a során a fiú rendkívül nehezen sajátítja el a vallomás szövegét, egyszerűen nem tudja kimondani a szavakat, annak ellenére, hogy ezeket a csendőrtiszt lassan és sokszor megismétli előtte. Különösen azoknak a részeknek a hangos megformálása jelent nagy nehézséget a számára, melyek magát

17 A szereplők nevééről a film eleji köszönetnyilvánításból szerzünk tudomást: „Köszönet az Izraelita Hitközségnek, Schwarz Mór és Weisz Márton rabbiknak, valamint Schreiber Sándornak, az Országos Rabbiképző Intézet igazgatójának.” Schwarcz Mór, az elsőrendű vádlott Schwarcz Salamon unokája (1896–1981) az Aréna (később Dózsa György) úti zsinagóga főrabbija volt a hatvanas–hetvenes években (KOMORÓCZY 2002). Weisz Márton, vagy más néven Mojse Weisz (1904–1982) Budapest főrabbija volt (DEUTCH 2005).



2. kép

Verzió. Rajk László mint Recsky
csendőrbiztos, Vikár László mint
Scharf Móric

a gyilkosságot részletezik. Bár akkorra már majdnem az egész megkonstruált történetet begyakoroltatták a fiúval (és ahogy a betanítás halad előre, a betanított tartalom párhuzamos montázs-szekvenciákban meg is jelenik a néző szeme előtt, nyilvánvalóan jelezve, hogy a vallatás performatívumai idézik elő a fantazmatikus képeket), de egy ponton a fiú képtelen túllendülni, és megismételni az előtte szóló szavait. Az addig is nyögvenyelősen zajló ismétlés a *vér* szónál végképp megakad. A következő, számtalanszor recitált mondat nem tud visszhangozni: „Midőn a vért a veres cseréptányérba csorgatta...” Recsky csendőrtiszt, a „tanító” újra és újra megismétli a vallomás szavait, fel és alá sétáltatja a fiút az ódon szobában, testi és lelki terrorral próbálván meg ösztönözni őt, ezen a ponton eredménytelenül. Egy, az addigiaknál sokkal erősebb ütésnél vált a kép, és a nyakánál megmetszett Solymosi Esztert látjuk, ahogy vérét egy tálba csorgatják a zsidók. Mikor a film újra a vallatás helyszínét mutatja, a vallatók magára hagyják a fiút, mondván: „Na ezen gondolkozz!”

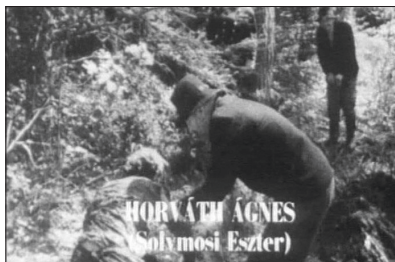
Visszatérve Recsky megkérdi: „Tehát hogy volt azzal a vérrel?” A fiú ekkor már engedelmesen válaszol, igaz, nem a saját szavaival, mert láthatólag felolvas egy szinte már kész vallomást:

„Scharf Móric: Fazékba öntötte. E jelenetnél nem voltam bent a templomban, hanem kívül, a templom ajtaja kulcslyukán néztem. Apám ott nem volt, hanem bent volt a házunkban. Midőn a lányt bevitték a templomba, a templomajtót belülről riglivel bezárták. A templomban a főttebb említetteken kívül jelen voltak Huszti Sámuel, Braun Ábris, Feinstein Árpád és Junger Ábrahám. A leányt előbb egy ingre vetkőztették, és úgy metszette meg a metsző. A lány mezítláb volt. Midőn a lány már nem mozdult, a nyakát ronggyal bekötötték. A lányt a metszők fogták, a koldus zsidó levetkőztette. Midőn meghalt, ugyancsak a koldus zsidó felöltöztette. Az eset után bementem apám és anyámhoz a házunkba, és megbeszéltem nekiök, hogy a leányt megölték. Akkor mámi megtiltotta, hogy senkinek ne beszéljek erről.”

A harmadik rész az ún. stáblista: a film szereplőinek és készítőinek nevei olvashatók, kiegészítve civil képeikkel, ahogy kilépnek a jelenetből, beszélgetnek egymással, járkálnak a kamera körül, állnak és várakoznak, minden funkcionális aktivitás nélkül. A „transzfiguráció” képei különösen nagy figyelmet érdemelnek, például az, ahogy

a halott Solymosi Eszterből Horváth Ágnessé átváltozó szereplő megpróbálja visszanyerni az uralmát saját teste felett a Tisza iszapos partján, ahol a történet szerint megtalálták.

A harmadik részt nyilvánvalóan a második rész provokatív képeinek visszavonására szánták, hiszen a harmadik részben a színészek kilépnek a rájuk testált szerepből, visszanyerik identitásukat és valós személyekké válnak. Ezzel mintegy törlik a második részben színről színre látott kitalált történetet.¹⁸



3. kép

Verzió. Solymosi Eszter szerepében
Horváth Ágnes

• • •

Erdély Miklós 1979 nyarán forgatta le a filmet, és 1981-ben készült el a végleges verzió, amikor is a filmet betiltották.¹⁹ Két helyről protestáltak: az egyik a Magyarországi Zsidó Hitközség volt, ahonnan azért tiltakoztak, mert a film láthatóvá teszi, konkrét képekkel megmutatja a tiszaeszlári per alapjául szolgáló vádat, vagyis Solymosi Eszternek a zsidó metszők általi megmetszését – azt, ahogy Scharf Móric képzeletében életre kel mindaz, amire betanítják. Erdély saját intenciója szerint az antiszemita képet akarta felszínre hozni, traumatizálni a traumát, és ezzel oldani azt. Ennek az antiszemitizmusnak, ahogy ő mondja, „új keletű változatát az ötvenes évek alakítottak ki”. Nyilván ennek újbóli tematizálásától félt a Magyarországi Zsidó Hitközség, amikor tiltakozott a film bemutatása ellen.²⁰ Erdély kritikája, legalábbis ahogy ezt ő elmondja, a Scharf Móric-típusú opportunist és asszimiláns, önmagát feladó zsidó ellen irányult, az ellen, aki apja alakjában a hagyományt tagadja meg, befolyásolva az

¹⁸ Erdély filmjeinek néhány elemzője szerint, akiknek ebbéli véleményét osztom, a film különféle műfajokat és konvenciókat felelevenítő részei között nincs olyan erős különbség, mint az elsőre látszik. Az egyes részek hatással vannak egymásra, újraírják egymást. Gelencsér Gábor például a filmkészítés manipulatív jellegének, csináltságának lelepleződéséről beszél, mely a filmvégi werk révén történik meg (GELENCSÉR 2002). Kérchy Vera pedig kimutatja, hogy a werkben finomítva és sokkal kevésbé látványosan, de felfedezhető a fikciós részben működő színészi gesztusok, így átjárás van a filmen belüli két műfaj között (KÉRCHEY 2007).

¹⁹ A film körül kialakult huzavonákról lásd (PETERNÁK 1995: 25–26, 57–54), továbbá Erdély és Antal István beszélgetését (ANTAL 1995), valamint Erdély „83/31/79” című írását (ERDÉLY 1995).

²⁰ A hitközségi tiltás később feloldódott, amikor az előjárók megnézték a filmet. Ehhez az oldódáshoz nyilván az is hozzájárult, hogy a filmet meghívták Franciaországba a Zsidó Kultúra Nemzetközi Fesztiváljára.

Ödipusz-komplexustól. Ez volt (Frantz Fanon más kontextusban megfogalmazott és más jelenségre alkalmazott szavával élve) Scharf Móric „hallucinatorikus laktifikációja”, vagyis tudattalan „kifehéredési” vágya (FANON 2008: 80).

A másik protestálás a kultúrpolitika felől jött, és az előzővel ellentétben már nem merült ki az egyszerű tiltakozásban. Oka az volt, hogy Erdély a vallató Recsky csend-biztos szerepére Rajk Lászlót kérte fel. Erdély felidézése szerint Rajk személye „beval-lott asszociációs lehetőségekkel [bírt] a koncepciók perekre” (ERDÉLY 1995: 248). Már forgatás közben leállították a stábot, és elkobozták a nyersanyagot. Később azonban folytatták a forgatást. A film elkészült, és aztán tiltották be végleg. Kiderült, hogy a hatalom nem tud elfogadni egy radikálisan materialista médiumkritikát, ha ez olyan erősen *szimbolikus jelölőkkel* megy végbe, mint ifjabb Rajk László, akit ha Kádár vagy éppen Aczél megpillant, azonnal „vetíteni” kezd.²¹

Kovács András Bálint már 1984-ben arra emlékeztet, hogy itt nem egyszerűen egy koncepció pernek az elmeséléséről van szó, hanem a sztereotípiák működésmód-járól (ld. a koldus zsidó mitikus-sztereotip alakját), és ezen túl a film médiumának a tematizálásáról. A film ugyanis az a médium, amely a képek segítségével elmosza a fikció és a valóság közti határt, tehát ilyenformán minden film egy-egy „konceptiós per”, vagyis kitalált valóság. „A film ezzel a [kulcslyukas] jelenettel létrehozza a teljes peranyagot: elképzelhetővé tette a gyilkosságot, és így a nézőt is alkalmassá tette arra, hogy tanúskodjék a perben. Hiszen a saját szemével látta... Mindezt annak ellenére, hogy sokszor figyelmeztetett: vigyázat, ez csak a filmen van így, és annak ellenére, hogy természetesen tudható, mi igaz, és mi nem. Csakhogy a rágalom lényege nem a tudás-ban, hanem a képzeletben van. [...] A rágalom nem racionális eszközökkel hiteti el magát, hanem beeszi magát az ember képzeletébe.” (KOVÁCS 1984: 112–113) Ha viszont ezt a film megmutatta, akkor az a veszély áll fenn, hogy ez a megmutatás nem

21 Tegyük hozzá, nemcsak az ő számukra, hanem jóformán mindenki számára, erre a követ-kező történet szolgál bizonyossággal. Rajk László szóbeli közlésében felelevenítette, hogy miként zajlott a *casting*: Erdély Miklós egy jelmezkölcsönző előtt várta Kelemen Károly festőt, akinek Recsky szerepét szánta. Rajk ekkor találkozott Erdéllyel, aki türelmetlenül járkált fel-alá, mivel Kelemen késett. Erdély röviden vázolta Rajknak a filmtervet, majd egy hirtelen ötlettől vezérelve felajánlotta neki, jobban mondvá kiosztotta rá a szerepet. Rajk felhívta a figyelmét a várható hatósági reakcióra, illetve a film betiltásának veszélyére. Erdélynek azonban ez nem számított (RAJK 2016). A történet mintha azt mondaná, hogy Erdély számára a forgatásnak volt igazi tétje, az volt a performansz, és bár nyilván ő sem akart lemondani a film közönség előtt történő bemutatásáról, ám mintha ez épp akkor másodlagos lett volna a szemében. Rajk László volt a lényeg, illetve az ő arcának idéző-potenciálja a filmszalagon. Ebben a történetben, és általa a film-ben újra felfedezhetjük az életmű fontos dialektikus kulcsfogalom-párjait, az ismétlést és az egyszerűséget, a megkettőződést és az egyediséget, az azonosságot és az iterációt.

mint önreflexió, mint médiumkritika jelenik meg a néző előtt, hanem mint valóság. Ezért ezeket a képeket „vissza kell vonni”, mondja Kovács András Bálint, és szerinte a visszavonás gesztusa a filmvégi werkfilmszerű képekben realizálódik, melyeken Erdély a szereplőket és a film készítőit „civilben” mutatja meg. Ezzel a dokumentarizmussal ellensúlyozza a képpé, tehát kvázi-valósággá vált koholmányt. De elegendő erővel rendelkezik-e a werk konvencionálisan dokumentarista műfaja, hogy ellensúlyt képezzen? Másként feltéve a kérdést: kapunk-e elég támasztékot magában a filmben, vagy pedig külső tudásunkra vagyunk hagyatva? György Péter válasza erre a kérdésre a következő: „A különböző verzió-szintek, a koncepciók per általi értelmezés, a Scharf Móric-i valóság, a tényleges események különböző képsorai egymást váltják, és ha mindezek eltérő módokon fényképezettek is, lassan alig-alig választhatóak széjjel. Csak azért tudhatjuk, hogy mi hazugság és mi valóság, mert mi már a filmtől függetlenül tudjuk, hogy mi történt valójában [...]” (GYÖRGY 1984: 150) Gelencsér Gábor szerint a filmen belül több olyan jelenetsor van, melyeknek ismétlésével, verzióival Erdély felborítja realista elvárásainkat, és ebben megnyilvánul „a filmkészítés manipulációjának, csináltságának leleplezése, illetve feltárása, összekacsintás a nézővel: ez csak egy film.” (GELENCSÉR 2002: 405) Ám ennek ellenére Gelencsér is arra a véleményre jut, mint György Péter. „[A] műfajok, a »fiktív valóságsszintek« összezavarodásával, tisztázatlanságával [a film] nem teszi egyértelművé, pontosabban relativizálja még az alkotók »valóságstátuszát« is. Az »elképzelte« és a »megtörtént« szétválasztásának elhagyása egyetlen bizonyosságot hagy számunkra: a »dokumentum« és a »fikció« közötti »résben«, az alkotók melankolikusan elutasított teremtettségük mögött a film önmagáért-valósága sejlik elő. Hogy valami kitalált vagy valódi, az pusztán az elbeszélő szerkezet alapján eldönthetetlen, ugyanúgy mesélünk el valódi és kitalált történeteket. [...] A történet egyetlen biztos pontja a politikai manipuláció, a film többféle anyagból szőtt »verzióinak« együttese *csak* ennyit állít. De a hetvenes években – és a hetvenes évekről – lehet-e többet mondani...?” (GYÖRGY 1984: 406)

Jól látszik tehát, hogy a *Verzió*, azáltal hogy a „politikai manipulációt” tematizálja (történetén és emblematikus szereplőin keresztül), és így olvasatainkat politikai irányba tereli, egyben ítéletet mond a korszakról is, amelyben született. Ha azonban a *Verziót* a szocialista kultúrpolitika reakcióinak tükrében próbáljuk megérteni, akkor könnyen áldozataivá válhatunk egy olyan leegyszerűsítő, többek között a marxista esztétikára is jellemző művészettörténeti modellnek, amelyben a művészet a társadalom és a korszak derivátumaként jelenik meg.²² Másként fogalmazva: könnyen adódik a következtetés,

22 Az irodalomtudományban több olyan korabeli elemzés is példaként hozható, amelyben bár a megszólalás intenciója éppen nem a marxista művészetfilozófia afirmációja, sőt annak kritikájaként érthető, a működtetett alapképlet azonban azzal hasonló: a determináló társadalmi szituáció tapasztalatként való megjelenése a művekben. Könczöl Csabának a hetvenes évekről szóló tanulmányának

hogya ha a *Verziót* betiltották, akkor azt nyilván azért tették, mert elérhető kritikát fogalmazott meg a rendszerrel szemben. Ezt a film és az alkotó nem is tagadják, így készen áll a lázadó film *konceptiója* és *pere*. Nem tagadom ennek az olvasatnak a lehetőségét, viszont azt is hozzá kell tenni, hogy miközben kielégítő magyarázattal látszik szolgálni, nem több mint az az olvasat, amit maga a betiltó hatóság eszközölt. Az Erdély-film azonban olyan más olvasatokat is lehetővé tesz, amelyek a maguk módján és tágan érte szintén politikaiak, de elnyomja őket az aktuálpolitikai, vagyis leegyszerűsítő olvasat hangja. Ez utóbbi könnyen elterelheti arról a figyelmet, hogy Erdély (ahogy ő maga is nevezte) az ellentétek elvén való felülemelkedést vallotta, és mivel „a puskagolyót a lefojtás határozza meg”, és energiáját is csak annak köszönheti, ezért ebből a puskagolyó-szituációból vagy -hasonlatból ki kell lépni. Ennek megfelelően, ha elolvassuk Erdélynek a *Helikon* 1976/1-es, „Szubkultúra és underground” címet viselő számában található tanulmányát, akkor kiderül, hogy a *Verzió* egy másik horizontban is vizsgálható (ERDÉLY 1995). Erdély a tanulmányban az underground és a kísérleti vagy kognitív filmet állítja szembe az illúzióteremtésre építő kommersz filmmel. Ezt a horizontot persze szintén az ellenállás strukturálja, de az underground filmnek nem a politikai, a szűken értett ideológiai ellenállás a feladata, hanem általában a filmnek mint technikai-illúzióteremtő médiumnak kell ellenállnia, vagyis önmagának. Az Erdély-tanulmány gondolatmenete szerint az underground és a kísérleti filmek jelentik az egyetlen esélyt a médium számára, azok a kísérletek, amelyek a következetesek maradnak az illúzió kritikájához, és ezt a kritikát a film anyagszerűségének vizsgálatán keresztül folytatják. Azzal, hogy Erdély a filmet mint médiumot a mindenkori fennálló hatalom eszközeként azonosítja, tehát lehetővé teszi szerkezetként (apparátus) és szervezetként (apparátus) való olvasatát, valamint azzal, hogy a kiutat a film anyagszerűségének kutatásában határozza meg, a nyugati európai tömegkultúra- és médiumkritika szempontjait adaptálja.

Erdély a kommersz filmekben belül izolál egy csoportot, a pszeudo-társadalomkritikus és pszeudo-technikakritikus filmek csoportját, amely filmeknek az a feladata, hogy a moziba járó „kiszolgáltatott és nyugtalan rétegek” (ERDÉLY 1995: 179). paranoiáját kielégítsék. Példája Coppola *Magánbeszélgetés* című filmje, amelyben a felvetett probléma kifejtése gyászos véget ér, legalábbis Erdély szerint. A lehallgatást tematizáló film horrorba fullad, vérrel „mossa el” a lényegét (Erdély a film kapcsán a „vérlátomás” szót használja), azt tehát, hogy maga a film, mint a mindenkori fennálló hatalom médiuma szintén a „lehallgatás” egy eszköze, már a tágan értett lehallgatásé – a sakkban tartás,

még a címe is árulkodó: „A nihil árnyékában”. Maga a cím egy olyan szóképet alkalmaz, amely mintegy a pierce-i értelemben vett indexben feltalálható organikus kapcsolatot tételezi jelölt („nihil” – társadalom, életérzés, hangulat stb.) és jelölő („árnyék” – művészet) között (KÖNCZÖL 2002). Egy másik példa Balassa Péter sokat idézett tanulmánya, amely a hetvenes években kialakult nominalista attitűdöt „századunk politikatörténetének” számlájára írja (BALASSA 1985: 107).

az ellenőrzés, a figyelés, a koncepcionális eljárás, a manipuláció eszköze. Erdély kritikája tehát az, hogy a Coppola-filmben a horror elnyomja a „felvetett borzalmat [...], hogy a technikai vívmányok sorozatosan az ember ellen fordulnak és kiszolgáltatottságát növelik” (ERDÉLY 1995: 179–180). Sőt ezek a játékfilmek félig-meddig a hatalom céljait szolgálják, amennyiben a fenyegető apparátust, például a lehallgató-készüléket „játékosan” mutatják be az Erdély által „fenyegetőnek” nevezett filmben (ERDÉLY 1995: 181–182). A játékos kritika igazi célja pedig a finom célzás: számolj azzal, hogy figyelnek/figyellek. A *Magánbeszélgetés* Erdély véleménye szerint nem médium- és rendszerkritikus, hanem éppen ezek marcuse-i értelemben vett afirmációját végzi el.

De hogyan végzi el a *Magánbeszélgetés* által elszalasztott kritikát a *Verzió*? Az egyik leghíresebb az a már említett jelenet, ahol a vallomás betanításakor ahhoz a megtanulandó részhez érnek, amelyben a fiú a zsinagóga ajtaján benéz, és meglátja, hogy ott a metszők és a koldus zsidó „megnyomják” Solymosi Esztert, és vérét veszik. Ezeket az eseményeket a film megmutatja a kulcslyukon keresztül, mintegy Scharf Móríc nézőpontjából. Minden bizonnyal ez az egyik legprovokatívabb rész. Érdemes e részlet mellé odatenni azt az interjút, amelyben Erdély kijelenti, hogy ebben a filmben nem akart különbséget tenni igazság és valótlanlás között.

„Én a megtörtént és a meg nem történt közötti feszültséget akartam ebben a filmben ábrázolni. Tehát, ha valakinek tanúvallomást kell tennie olyanról, ami nem történt meg. Amit nem látott. Olyanra kell emlékeznie, ami vele nem fordult elő. Akkor mi történik? Igyekszik elképzelni. A képzeletében egy idő múlva... és ezért folyik a sulykolás, nem a szövegért, hanem egy elképzelt dolognak a sajátjává tételéért. És jelzem, hogy milyen érdekek segítik önmagában Scharf Mórícban azt, hogy ezt a látomást úgy tekintse, mint egy valóban megtörtént dolognak az emlékét. Az, hogy az apja, és egyáltalán a felnőttek mindenféle szexuális dolgokat művelnek, és egy kisfiú ebből mindig ki van zárva... Mindenki emlékszik a pubertáskornak erre a gyötrelmére. Van egy villanás, amikor az apja nyúl a Solymosi Eszter szoknyája alá, ő meg rohan benézni a kulcslyukon. Viszont ha a fantáziát ennyire a realitás szintjére emelik, amint az egy ilyen pernél van... mert amit ő mond, az hirtelen realitássá válik, eszerint fognak ítélni... Tehát a saját fantáziáját egy idő múlva elfogadja mint valóságot. Ekkor viszont már azt képzel, amit akar. Azt is képzelheti, hogy Solymosi Eszterrel lefeküdt, hogy az hirtelen engedékeny volt. Lehet, hogy megtörtént, lehet, hogy ez mind csak fantázia, de itt már mindegy. Ez nem egy jogi-oknyomozó film. Ha ilyen szintre emelkedik az elképzelt dolog, akkor már az önmagának tetsző fantázia-képeket is veheti valóságnak, és ezzel valósággá válnak. Nem különböztetem meg ebben a filmben, hogy mit képzel valaki, és hogy mi történik.” (ERDÉLY 1995: 249–250)

A *Verzió* betanításjelenete azt mutatja meg, hogy az ideologikus tartalom bensővé tétele az esetek nagy többségében mechanikus folyamat. Az ideologikum – betanult

szöveg, és persze fantáziálás, mert ennek a betanult szövegnek valahogy tartalmat kell adni. A „fantázia” szó a fenti, a *Verzió*-ról szóló Erdély-idézetben négyszer, a „fantáziál” szó rokonértelmeként kezelhető „elképzel/képzél” szó hétszer fordul elő. Ez nem a statisztika miatt fontos, hanem a hangsúly kedvéért, azért, hogy érzékelhetővé váljon Erdély erős fixációja a szóhoz. Ha valaki fantáziál, arra ma azt mondjuk: ’vetít’. Az ideológiának ezt a két aspektusát, illetve ezek tematizálását végzi el tehát Erdély, és így közvetlen kapcsolatot hoz létre az értelmetlenül megtanult szöveg és az azt megtöltő fantázia között, sőt mindezt rögtön a közvetítő médiummal is összeköti, hiszen éppen a fantáziálás, vagyis a képeket vetítés a mozi működésmódja. Scharf Móric, amikor nem tud koncentrálni, és nem megy a szöveg betanulása, Recsky csendbiztos utasítására többször is a kihallgatószoza (valójában: memoriterszoza) fehér fala felé fordul, hogy azt mintegy vászonként használja. Erdély tehát a fantázia valósággá válását követi nyomon. Nemcsak azokról a képekről van itt szó, amiket Scharf Móric lát, és az ő nézőpontjából a néző is. Hanem azokról a képekről, amelyek elméletileg nem a Scharf Móric-i fantázia körébe tartoznak. Ezek közé tartozik Rajk László szerepeltetése. Rajk László hasonlít édesapjára, és ugyanazt a nevet viseli, valamint a vallató alakjában tűnik föl. Erdély tiltakozik az áthallás ellen, pedig jól tudja, hogy miről van szó: a néző, mikor Rajkot ebben a szerepben látja, fantáziálni kezd. Rajk László az az emblematis alak a filmen, aki tulajdonképpen *jelölőként* funkcionál, és aki azzal a képzelgő hajlamunkkal játszik, hogy azonosítunk, amikor hasonlót látunk, legyen az egy arc vagy egy név.

Erdély egyik kedvenc szerzőjének, Koestlernek a leírása Rubashov kihallgatásáról, a kihallgatott és a kihallgató (Gletkin) mentális párbajáról, illetve kettejük viszonyáról a fikcióhoz és az igazsághoz megfelelő modellként szolgál a *Verzió* betanításjeletéhez. Már a körülményekben meglévő azonosságok is sokat sejtetnek. A *Sötétség délbennek* vissza-visszatérő motívuma a fehér fal: Rubasov a cellájában a fal felé fordulva ébren álmodik, megidézi a múltat, fantáziál. Így állítja Recsky csendbiztos Scharf Móricot is egy fehérre meszelt szoba sarkába, megkönnyítendő a képzelet munkáját. Maga a „kihallgatás”, vagyis a fikció valóságként való elfogad(tat)ása is hasonló folyamat:

Már a második vagy harmadik kihallgatáson kialakult közöttük valamiféle hallgatólagos megállapodás; ha Gletkin rá tudta bizonyítani Rubasovra, hogy a vád »lényegileg« helytáll – még ha ez a »lényegileg« nem volt is egyéb elvont logikai következtetésnél –, akkor a részletek dolgában már szabad keze volt a vizsgálóbírónak: »feltette az i-re a pontot«, ahogy Rubasov nevezte magában. Szinte maguk sem voltak a tudatában, de mindketten megszokták ezt a módszert, betartották a játékszabályokat és immár egyikük sem tett különbséget azok között a tettek között, melyek a valóságban is megtörténtek, illetve azok között, melyeket csak el kellett volna követnie nézeteiből következőleg; fokról

fokra mindkettejük számára összerosódott látszat és valóság, tény és logikai spekuláció. Rubasov néha, amikor nagy ritkán kitisztult a feje, átlátta ezt és ilyenkor úgy érezte magát, mint aki különös, bódult álomból ébred; Gletkin viszont nem adta semmi jelét, hogy tudatában lenne ennek a különbségnek.” (KOESTLER 1988: 162)

Ám Erdély radikális és felforgatónak minősíthető intenciója ellenére, mely szerint nem akarta megkülönböztetni, mi a képzelet és mi a valóság, a nézőnek igenis megvan a lehetősége arra, hogy kövesse, milyen mentális utat jár be Scharf Móric, míg végül képessé válik arra, hogy lássa a gyilkosságot. Az alábbiakban sorra veszem azokat a montázs-eljárásokat és -szinteket, melyek hozzásegítenek a filmes konstrukció tudatosításához.

• • •

Elsőként feltétlenül meg kell említeni a műfaji montázst: oknyomozó riport, játékfilm, werkfilm.²³ Hasonlóképpen feszülnek egymásnak a színek, pontosabban a fekete és a fehér, koncepcionális módon színmontázst alkotva (a fekete ruhájú és hajú zsidó fiú és a szőke „fehércseléd” alakjában). Ez a színoppozíció filmtörténeti utalás is egyben és az archív film imitációja, reflexiója, ami mintegy a (lehetetlen) „korabeli film” illúzióját kelti, nem mellékesen az *Amerikai anizshoz* hasonlóan. A szereplők színeken keresztüli sztereotipikus sematizálása allegorikussá és ideogrammatikussá teszi ezeket az alakokat, nagyban hozzájárulva a film fogalmi rétegéhez. Maguk az alakok egyébként az elnagyolt, amatőr játék révén is sematikus bábukként ágálnak, mely sematikus-ságot csak még jobban kidomborítja a fekete-fehér leegyszerűsítő archív színvilág. Ide kapcsolódik az archív-imitálás másik montázsformája, a szemcsés és rontott filmkép.²⁴ Többek között a Scharf Móric képzeletében létrejövő és aztán valóságosként kivetített képeket is a vágóasztal monitorjáról vették fel, így ezek más képekkel összehasonlítva homályosak és szemcsések. (Igaz, nemcsak ezek, hanem például azok a képek is, melyek valamilyen kiemelt jelentéses funkció miatt az élesség megvonása révén hangsúlyozódnak.) Ezek az ún. „második tekintet” képei: vágóasztalról felvett jelenetek, melyek a másolás révén hangsúlyozzák a jelölő médiumot (a filmszalagot) és annak allegorikus kisajátításán keresztül jelzik a film mesterkéltségét. Ezt szokás avantgárd materializmusnak is tekinteni, bár ez annyiban félrevezető, amennyiben egyes avantgárd filmesek a materializmus örve alatt ontologizáló illúziókat dédelgetnek, mintha lehetséges volna az anyagot a maga jelentésnélküliségében, póre valóságában bemutatni

23 Gelencsér Gábor a *Verzióról* szóló elemzésében szabálytalan műfaji részek szembesítése révén történő leleplezésről beszél (GELENCSÉR 2002: 402–406).

24 A valós vagy imitált talált film adaptálásának lehetőségeiről (angolul *found footage*) magyarul többek között Kádár Anna munkáiból értesülhetünk (KÁDÁR 2010).

– mintha a fizika elejét tudná venni a metafizikának.²⁵ A materiálisnak nevezhető filmi reflexiók közé tartozik még az Eisenstein által időbeli montázsnak nevezett struktúra (lassítás, kimerevítés), melyet Erdély is többször alkalmaz. A montázsajták közül a valóság-fikció elkülönítése tekintetében az egyik legcélrányosabb az a típus, amelynek során ugyanannak a szekvenciának a *verzióit* látjuk egymás után, és ezek a verziók kicsit mindig eltérnek az őket megelőző képsortól, jelezve a vallatás-betanítás eredményes előrehaladását. Nem kell mondani, hogy ezek a kis különbséggel újra bemutatott jelenetek erőteljesen hangsúlyozzák a „megkívánt” irányba mozgó tudat módosulásait.

További montázsajták és -eljárások: Erdély a klasszikus vertikális montázst alkalmazza, mikor a lány holttestét látjuk úszni a vízben, miközben kaddish ima szól – ez egy bizonyos sűrítés, amit Erdély az „egymás mellé préselés” szóval fejezett ki. Belső montázsnak ítélem, amikor egymáshoz nem illő tárgyak és objektumok tűnnek fel a filmben. Ilyenek a középső rész anakronisztikus tárgyai, mint például a modern artézi kút vagy a háttérben elhúzó gépkocsik, melyek ellentétet képeznek az ugyanabban a képben megjelenő koldus zsidó alakjával. Általában elmondható, hogy a montázs alapvető jelentőségű a filmet illetően, bár különböző funkciókat vesz magára az eltérő kontextusokban. Egyszer a látvány fikcionalizálását hajtja végre, máskor a túlzás eszközeként segít a szélsőséges sztereotípiák sematikus-elidegenítő megjelenítésében (fekete zsidó és fehér keresztény). Van, hogy látszólag klasszikus párhuzamos montázst alkalmaz a filmkészítő (a „vallatás”/betanítás képei, valamint Scharf Móric kukucskáló és a „vérvétel” horrorisztikus képei). Azért írom, hogy „látszólag”, mert a klasszikus párhuzamos montázs legtöbbször két, a fikció szerint időben egyszerre zajló esemény képeit mutatja felváltva, míg a *Verzióban* arról van szó, hogy az egyik esemény (betanítás) *előidézi* saját kvázi párhuzamos eseményét (tanúskodás). Más szavakkal élve azt mondhatjuk, hogy az egyik képsorban történő esemény az abban az eseményben részt vevő figurára olyan hatást gyakorol, hogy a párhuzamos eseménysor nyilvánvalóan az ő mentális képeit tükrözi. Innen nézve pedig mégiscsak klasszikus szerkesztéssel állunk szemben, hiszen a film a kezdetek óta érdekelt a valósághoz képest eltérő természetű fantazmagorikus állapot (ébrenlétből álom, valóságból képzelet, józanságból tudatmódosult állapot) képi ábrázolásában. A különbség annyi, hogy Erdély filmje halványan, elhomályosítva kódolja az átlépést a valós térből az imaginációs térbe. Ennek az egyik legpregnansabb jelene a kulcslyuk belső montázsa, mely látszólag valós látványt szolgáltat a voyeurként színre lépő Scharf Móricnak, majd a hasonló nézőpontba invitált nézőnek. A filmben úgy tűnik, mintha ez az erős hitető erővel bíró képi struktúra

25 Más szavakkal: „Az ontológia azonban, ahogy láttuk, újra előtérbe került – a film tárgyiasságának eszméjén keresztül, hiszen a film önmaga jelöltje is az önreflexió, önvizsgálat és önvallatás körkörös folyamatán keresztül.” (WOLLEN 1982: 206; WOLLEN 2010) – Wollen szavai arról tanúskodnak, hogy milyen kritikai, ugyanakkor mennyire ontologizáló tud lenni az experimentális film abbéli törekvésében, hogy önreflexív módon definiálja magát.

(kukucskálás, amely egyben egy belső kerettel reflexívvé is válik) egy *emlékként* előhívott jelenet kerete volna, holott valójában az *imagináció* terméke.

Erdély provokációját az itt említett nézőpontkölcsonzéssel valósítja meg. Vagyis azzal a felforgató montázsgesztussal, amikor az imagináció ideológiai folyamatát a filmi folyamattal állítja párhuzamba. A legdrámaibb pillanat tehát akkor jön el, amikor a vérbűn képeit a tanú szemszögéből látjuk, akinek az agyát a szóban forgó imagináció bekövetkeztéig teljes mértékben átmossák a hatóság vallató, pontosabban rábeszélő interpellációs *performatívumai*. A néző be van varrva a filmbe a kölcsönkapott kulcslyuk által, vagyis hiteles tanúvá avatják, de rögtön a hosszan tartó voyeur pillanat után ki is szakítódik a kényelmes és egyben szkopofil imaginációs folyamból. A filmben az egyik legerőteljesebb, a néző kiszakítását eredményező montázs a konvencionális filmi képszerkesztés negatív (hiányos) konstruálásával jön létre. Scharf Móric egyenesen belenéz a kamerába, miután végignézte (és miután a néző, kölcsönvéve Móric szubjektív nézőpontját, szintén végignézte) a kulcslyukon keresztül a gyilkosságot. Ezt a beállítást nem követi ellenbeállítás, mely pedig szükséges volna ahhoz, hogy a néző a fikción belül tudjon maradni.²⁶ Ezzel a hiányon alapuló montázsszerkesztéssel, vagyis (egy szójátékkal élve) az *experimentális* elidegenítéssel, ahogy az a mentális képek kvázi reprezentációs egészszelvésségével ellentétbe állítódik, megértjük, miképpen eredményez egy „idea” vagy egy koncepció terror által valós képeket. *Itt a nézőt nem a koholt per traumatikus tartalmának tanújául hívják, hanem a traumatizált hamis tanú tanújául.*²⁷ Ebből a szempontból a *Verzió* nem egy illúzió megképzése, hanem az illúzió *létrejöttének* bemutatása, vagyis az illúzió visszavonása. Ezzel a tétellel nem szándékozom megcáfolni Erdély állítását, mely szerint a *Verzió*ban nem tett különbséget valóság és fikció között. Inkább azzal egészítem ki, hogy ha eltűnik a különbség, akkor ebben a filmben a különbség eltűnésének folyamatát is végigkövethetjük. A *Verzió* egy konceptuális munka annak neoavantgárd értelmében, és ebbéli voltában felfedi a terror révén adaptációra kényszerített imagináció működésmódját. Bemutatja azt a folyamatot, melynek során egy valós alap nélküli koncepció (a rituális vérbűn) létrejön a mentális térben. Erdély így összeköti a tákolt koncepción alapuló politikai terrort és a Joseph Kosuth-féle elképzelést a nem-formalista, fogalmi alapú műalkotásról. Ahogy a kosuthi műnek nem feltétele az, hogy meg is valósuljon, elég számára, ha egy leíró definíció fogalmi keretei között létezik, úgy a koncepció pernek sem feltétele, hogy valóságon alapuljon, elég, ha a fogalmi konstrukció apparátusa működik. És ha nem is valóságon alapul, attól még következményei nagyon is valóságosak tudnak lenni. A film végső

26 Ezt a szekvenciát nagy meggyőző erővel elemzi (TÓTH 2007: 87). – Ugyanezt a hiányt elemzi például Dan North Michael Haneke *Rejtély* c. filmje kapcsán „Spectacular Attractions” c. blogjában: Michael Haneke *Rejtélye* és a privátszféra politikája (NORTH 2013).

27 Ezt a retorikus pillanatot/pillantást Wendy S. Hesford után a retorikai tanúskodás lehetőségének nevezem (HESFORD 2006: 35).

állítás magáról filmről mint médiumról az, hogy a befogadói tudat potenciálisan mindig kiszolgáltatott a verbálisan vagy vizuálisan vetített ideológia per-formáló erejének.

• • •

A jelen esszé bevezető részében Drakuláról volt szó, akit nem foglalkoztatnak az országhatárok, mikor a vér szava szólítja. Mindez igaz, de azért nagyon jól tudjuk, hogy vannak bizonyos létszükségleti feltételek, melyek nélkül Drakula nem „élhetne” tovább. Ha útra kel, akkor utazókoporsója hazai földet rejt, továbbá (és ez az időbeli megszorítás) napfelkelte előtt vissza kell térnie a koporsójába, mert ha nem, a napfény megöli őt. Levonható a következtetés, hogy internacionális természetének némileg ellentmondó módon nem képes az idegen természeti és emberi környezethez adaptálódni. Más szavakkal, félállati létéből kifolyólag számára az elpusztulás kockázatát jelenti bármiféle akkulturációs folyamat. Vajon általános tulajdonsága-e az emberi mitológia és képzelet szörnyeinek, illetve tágabban „másikjának” az adaptáció hiánya? Jack Goody és Ian Watt kommunikációteoretikusok szerint egy bizonyos ökonomikus egyensúlyra van szükség a kommunikációs folyamatban a közösség és a környezete között, és ez tulajdonképpen evolúciós örökség. A szerzők a homeosztázis fogalmát a biológiából kölcsönözték a nyelvhasználatra, és tágabban, a szóbeli társadalmak „kulturális tradíciójának szervezésére”.

„Az emlékezés – és felejtés – társadalmi funkciója tekinthető tehát úgy, mint a végső állomása annak, amit az írásbeliséggel nem rendelkező társadalomban a kulturális hagyomány homeosztatikus szerveződésének nevezhetünk. A nyelv a közösség tapasztalatával szoros összefüggésben fejlődik, és az egyén a közösség többi tagjával létesített személyes kapcsolata során ismeri meg. Az emlékezet megőrzi azt, ami a társadalom számára továbbra is jelentőséggel bír, minden más azonban rendszerint feledésbe merül: a nyelv – elsősorban a szókincs – hatékony médiuma e beolvasztásnak és eliminációnak, ezeknek a kulcsfontosságú társadalmi folyamatoknak, amelyek hasonlóan tekinthetők az emberi test homeosztatikus szerveződéséhez, mellyel az megkísérli megőrizni életkörülményeinek állandóságát.” (GOODY–WATT 1975: 30–31; GOODY–WATT 1998, 115)

Úgy tűnik, ugyanez a helyzet áll fenn a vérhez kapcsolódó mítoszok esetében is, melyek között megtaláljuk a rasszizmuson vagy egyéb idegengyűlöleten alapuló vérvádat is. Lényegi különbségeik ellenére a *Drakula* és a *Verzió* is ugyanazt a („szörnyszerű” lény vagy nép, és annak környezete közti) konfliktust mutatja be.²⁸ Mindkét esetben megfigyelhető

28 A különbségek közül néhány: a *Drakulában* a mitikus vérbűn a fikció reflektálatlan, horrorisztikus valóságának adott részlete, míg a *Verzió* a vérbűnt a rasszizmus-antiszemitizmus kontextusában helyezi el, mégpedig önreflexív módon, mintegy elidegenítő-kritikai keretben. A

a kettős rétegű adaptációs struktúra: a filmadaptáció egy individuum adaptációját viszi színre. A *Verzió* a zsidó kisebbségből származó fiúnak az erőszakos többséghez való adaptálódását mutatja be, amit más néven asszimilációnak nevezünk. De azt is meg tudjuk mondani, hogy konkrétan mihez adaptálódik Scharf Móríc: ahhoz a képzelethez, amivel a többség rendelkezik a kisebbségről. Bár az adaptáció *látszólag* sikeres, hiszen a fiú végül is magáévá teszi a horror-szerű (és *snuff*-szerű) fantazmaképeket, ám az a folyamat, melynek során alávetik őt az erőszaknak, a Solymosi Eszteren esett képzeletbeli erőszakkal állítható párba. Ahogy Esztert megerőszakolják és meggyilkolják a zsidók, legalábbis *a koncepció per szerint*, úgy válik a zsidó fiú az erőszakos vallatás-betanítás áldozatává *a valóságban*, amikor mint „tanút” megdolgozzák, hogy egyáltalán képes legyen létrehozni a fiktív mentális képeket, és ennek eredőjeképpen képes legyen saját népe ellen tanúszkodni. Mivel kényszerítik arra, hogy mentálisan *adaptálódjék* a szituációhoz, a folyamatban végül elér arra a pontra, ahol egy szerelmi affért is képes vizionálni Solymosi Eszterrel, és ez, mondhatjuk, szükségszerű része az adaptív asszimilációnak. Ez a szerelmi „beteljesülés” azokban a képekben valósul meg, melyekben a keresztény lány és a zsidó fiú kéz a kézben sétálnak, és ezek a képsorok, hasonlóan a gyilkosságaihoz, párhuzamos szerkesztéssel a vallatás-betanítás képsorai mellé rendelődnek, beékelődnek azokba. A szerelemnek és a latens szexualitásnak a képei (a mosakodó lány meglesése, virág elmorzsolása a kézben) valóban erőteljesen részét képezik Scharf Móríc asszimilációs útjának, és a filmkészítő ezt egy másik, vertikális oldali adaptációval is nyomatékosítja, amennyiben Csajkovszkij *Rómeo és Júlia*-nyitányfantáziájával kíséri végig a szóban forgó fantáziaképeket, amellyel persze kihangsúlyozza az ellenséges közegben zajló reménytelen szerelem motívumát. Rómeo és Júlia emblematikusan reménytelen szerelmét itt a keresztény lány és a zsidó fiú között látjuk (elképzelt módon) kibontakozni. Ezt az imaginációt Scharf Móríc oldaláról ödipális konfliktus is erősíti, legalábbis a film megjelenít ilyesfajta motívációra utaló eseményeket. (Ezt neveztük „hallucinatorikus laktifikációnak”, Fanon után szabadon.) Vallatása egy pontján Móríc bensőséges együttlétet képzel el Eszterrel, melyet Móríc apja szakít félbe erőszakosan, és átkozódva üzi ki fiát a házból, mintegy kitagadva ezzel őt a családból. Ez tehát a Montague–Capulet-konfliktus magyar verziója vagy adaptációja, családi viszály helyett vallási-etnikai ellentétben megjelenítve. Nem felejtethetjük el azonban, hogy a fantazmatikus imaginációt a vallatás indítja el, és ez indítja el a dolgok természetéből adódóan már nyilván latensen munkáló ödipális elutasítást. Így például,

Drakulában a szörny a hollywoody szabályoknak megfelelően individuális karakter (persze ez az individualisztikus jelleg, épp a horrorfilmekben, nem jellemző, hiszen a sokszorozódásban, újratermelődésben, sokasodásban és végtelen ismétlődésben legalább akkora potenciális félelemkeltés rejlik: zombifilmek, *Madarak*), míg a *Verzió*ban egy egész közösség, mely az antiszemita ideológia által megképzett fantáziakép gonoszává válik. (És persze a *Verzió* is felmutatja az individuális „szörnyet”, aki inkább áldozat: Scharf Mórícot.)

amikor a fantáziaképeken az apa a lány szoknyája alá teszi a kezét, ez megint csak abból az erőfeszítésből származik, hogy Móric utat találjon a szimbolikus apagyilkossághoz. Ez a képsor hozzásegíti ahhoz, hogy megszabaduljon saját etnikai és vallási közösségétől, melyet legfőképpen rabbi apja testesít meg a szemében, és innentől álmodhat már a lányról, aki bár halott, de aki partner lehetett volna a fiú számára asszimilációs igyekezetében. Ez tehát az adaptív imagináció folyamata a *Verzió* fikciója szerint.

Ebből a konklúzióból számomra két további következtetés adódik. Louis Althussernek az ideologikus államapparátusokról szóló elméletében olvashatjuk, hogy egy kérdésre vagy felszólításra való hallgatás, odafigyelés a hatalomnak való alávetettséget jelenti, és ugyanakkor a hatalom keretei által lehetővé tett szubjektumformáció kialakulását is. Ennek az elméletnek az alapján, továbbá Scharf Móric példáját látva, az ideologikus interpelláció mindig megszólításként működik, jóllehet nem mindig szűk értelemben véve hallható vagy olvasható formában. Amikor például megértünk valamit, akkor egy kvázi textuális folyamaton keresztül adaptálódunk egy ideológiához, továbbá a valamilyen cselekvés végrehajtására való felhatalmazottság érzése egy interpellációt tartalmazó szöveggönyvnek az „olvasását” is jelenti, valamint a szöveggönyv instrukcióinak megfelelő cselekvést, mintha csak színpadon lennénk.²⁹ Ebből az aspektusból kiindulva, az itt elemzett vallatás-betanítás a performatív interpelláció teatralitásán alapul, mely mint pókháló a legyet, ideológiai szöveggént fonja körül Scharf Mórict. Egy ilyen szituációban a „szöveg” „olvasója” megpróbál adaptálódni különös környezethez, vagy (ami ennek a másik oldala) arra törekszik, hogy a szöveget saját szituációjához adaptálja.³⁰

Norman Holland egy tanulmányában, melynek címe *Egység Identitás Szöveg Én*, a mindenkori olvasót hasonlóképpen jellemzi. Hangsúlyozza, hogy „az identitás újrateremti magát” az olvasáson keresztül:

„Azaz, miközben olvasunk, mindannyian arra használjuk fel az irodalmi művet, hogy vele önmagunkat szimbolizáljuk, végső soron pedig megismételjük. A szövegen keresztül

29 Althusser teatralitás-retorikája is erre utal, mellyel az interpelláció folyamatát körülírja (ALTHUSSER 1996: 404, 406).

30 A megértést Scharf Móric esetében a betanítás hivatott elősegíteni, a memoriternél pedig nincs hatékonyabb ideológiai elsajátítás. Egy szöveg kívülről való megtanulására más és más kifejezést használnak a különböző nemzeti nyelvek. Ezek a kifejezések maguk is rendelkezhetnek ideologikus tartalommal, mint például az angol, amely szerint *by heart* – ’szívből’ tanulunk meg a szöveget, vagyis kvázi „belülről”. A magyar viszont azt mondja: kívülről. Ez utóbbi elárulja, hogy az ideologikus tartalom oktrojált, mechanikus, gépies. Jó példa még az imák mormolása, vagy a mozgalmi dalok memoriterszerű bemagolása is, aminek aztán a sokszor felemlegetett vicces értelemtulajdonítások és értetlenkedések köszönhetők. Ezek a (sokszor önkéntelen) szójátékok pedig az ideológiakritika kezdeti lépései is egyben.

dolgozzuk ki önnön jellemző vágy- és adaptáció-mintáinkat. Kölcsönhatásban vagyunk a művel: egyfelől azt tesszük saját pszichés ökonómiánk részévé, másfelől önmagunk válunk, természetesen saját értelmezésünk kontextusában, az irodalmi mű részévé. Az elv ugyanis folyamatosan érvényben marad: az identitás újrateremti önmagát.” (HOLLAND 1996: 293)

Norman Holland tanulmánya egy a legalapvetőbbek közül, melyek a *reader response* elmélet körén belül születtek. Nem annyira a „gyanú hermeneutikáját” művelő teoretikusokra jellemző kritikai elemzés ez, sokkal inkább egy olyan útmutató, mely eligazít az identitásnak az interpretáció folyamatán keresztül történő újrakonfigurálása terén. Ám az identitás alapvető megszólítottóságára építő kritikai elemzés (Althusseré például) és a rekonfigurálódó identitás leírása (Holland) nem feltétlenül mondanak ellent egymásnak. A Scharf Móric identitását aláásó terrorszerű, performatív, ideológiai-interpellációs vallatás-betanítás egy szöveg is, melyet olvasóként arra használ, hogy újrateremte önnön identitását. Ahogy Holland mondja:

„Ha egyszer valaki magába fogadott, alkalmazkodási stratégiáin keresztül és természetesen e stratégiáknak megfelelő formára szabva, valamely irodalmi művet, elkezd olyan sajátos jellegű fantáziákat származtatni abból, amelyek számára örömet szereznek – s mindezt meglehetősen könnyedséggel teszi. (HOLLAND 1996: 294)

Később így folytatja:

„Azok a fantáziák, amelyek a megszokottnál nyíltabb módon képviselik a felnőtt vágyait, vagy a gyermek még sokkal bizarabb képzelgéseit, rendszerint büntudatot és nyugtalanságot szülnek. Következésképp általában szükségét érezzük, hogy nyers fantáziáinkat olyan totális élménnyé transzformáljuk, amelynek esztétikai, morális, intellektuális vagy szociális koherenciája és jelentősége van.” (HOLLAND 1996: 295–296)

A zsidót az antiszemita hozza létre, mondja Sartre *Az antiszemita és a zsidó* című művében, és a *Verzió*-beli hivatalosságok ezt a konstruált fantáziaképet ideológiai szövegként kényszerítették Scharf Móricra. Ezt a képet ellensúlyoznia kellett valahogyan, ily módon a kitalációt a szublimációs szerepet játszó szerelmi fantáziaképpel egészítette ki. Scharf Móric megtalálta tehát az úgynevezett homeosztatisz egyensúlyt önmaga és a környezete között, legalábbis a *Verzió* által élénk tárt koncepció perben.³¹

31 Mi módon kapcsolódik össze az allegória alakzata az evolúcióval? A többféle értelemben vehető írott információ, legyen az egy könyv vagy egy DNS-szekvencia, az aktuális környezeti-mediális hatások transzformatív ereje által kisajátított, mondhatni újraolvasott. Az írott „egyed” alkalmazkodása olyan folyamat, melyben a környezeti hatások erőszakossága

• • •

Azonban nincs egyensúly az olyan „szörnyetegek” számára, mint mi, akik Scharf Móric adaptációs folyamatát *filmen* követjük. Ami itt kritikai felülvizsgálat tárgyát képezi, az a „hiszem, ha látom” szólással jellemezhető hitel, melyet a látás érzékének ad a minden-kori néző. Ez a film esetében tulajdonképpen az interpretáció Holland-féle adaptív modellje. Ahogy arról fent többször volt szó, az olyan, hagyományosan kísérletinek nevezett beavatkozások, mint a képek lassítása és más hasonló, a vágóasztalon véghez-vitt manipulációk aláássák a valóság és a fantázia közti különbség eltörléséről szóló kife-jezett rendezői intenciót, és a filmet brechti értelemben vett elidegenítő erővel ruházzák fel. Ha a néző egy ideális befogadói helyzetben totálisan belemerül a filmbe, ami azt jelenti, hogy a közte és filmes környezete közötti homeosztatikus szerveződés maximá-lisan kiegyensúlyozott, és nincs semmiféle, mondjuk bizonyos maradvány képződéséből, hiányból fakadó feszültség, akkor a *Verzió*, ezzel ellentétben, eltörli ezt az egyensúlyt, mely a néző mint szubjektum és a film mint tárgyasult látvány között képződhetne.

„A varrat elméletírói azt tartják, hogy a nézői gyönyör az artikulációs nézőpont eltű-nésének, valamint a kép látszólagos határtalanságának függvénye. Ám a mozgóképes szövegek artikulációs eljárásai nem rejthetők el teljes mértékben. Még egy olyan egysze-rű eszköz is, mint egy felvétel adott kerete emlékeztethet ezekre az eljárásokra. És abban a pillanatban, ahogy a keret láthatóvá válik, a néző tudatosítja magában, hogy csak egy már előzőleg elkészített látványban részesül, és a *jouissance*, mely a képhez fűződő eredeti viszonyból származott, elveszik.”³²

érvényesül. Az adaptációs folyamat, mely az egyed részéről *alkalmazkodás*, a környezet részé-ről retorikus *alkalmazás*, kisajátítás, strukturális alávetés. Az adaptálódás azt jelenti, hogy az egyed allegóriává válik a jelen igényeinek megfelelően, a környezete saját (mármint a környe-zet) igénye szerint olvassa őt. Mindez azonban soha nem jelent totális alkalmazkodást vagy alkalmazhatóságot. A teljes adaptáció lehetetlen, éppen mivel tartalékolni kell a változásra. Ez a tartalék az, ami az allegóriában maradékot képez, ez az allegóriaként működő egyedben a fenntartás vagy visszatartás, ami egyben lehetőség az újraolvashatóságra.

32 Az idézetet saját fordításomban közlöm. „Spectatorial pleasure, they [the theoreticians of suture] maintain, depends on the occlusion of the enunciatory point of view, and the seeming boundlessness of the image. But the enunciatory activities of the cinematic texts cannot be entirely concealed. Even so simple a device as the implied frame around a given shot can serve as a reminder of those activities. And at the moment that the frame becomes apparent, the viewer realizes that he or she is only seeing a pre-given spectacle, and the *jouissance* of the original relation to the image is lost.” (SILVERMAN 1996: 126, magyarul SILVERMAN 1999)

Hogy a Scharf Móric által megképzett fantazmatikus egyensúly mennyire nem egyensúly, azt a film olyan montázselszárászai mutatják be, melyek éppen a szekvenciák konvencionális-strukturális egyensúlyát hagyják maguk mögött, mint például a fentebb már elemzett beállítást követő ellenbeállítás, illetve ez utóbbi hiánya. Scharf Móric belebámul a kamerába, ami egy játékfilmes közegben szabályszegésnek minősül potenciális brechti jellege miatt, és ezt a bámulást nem követi „ellenbámulás”, egy kép arról, akire a fiú ránézhetett a fikción belül. Az ellenbeállítás hiányától persze maga a beállítás is mint mesterséges *be-állítás* áll a néző előtt, aki a hiány révén maga is *be-állítódik* a képbe. Ami azt jelenti, hogy kiesik a fikció illuzórikus teréből, és a nézői szituációban léte válik reflektálttá. Ebben a pillanatban önnön hiányának válik a tanújává, ha ez egyáltalán lehetséges. Folytatva Silverman gondolatmenetét:

„A varratelmélet hívei a kameráról »Hiányzóként« beszélnék, és ezáltal méginkább nyomakétesítik a nézői tekintet és a kamera közti távolságot. Ez a távolság jelképezi a redukálhatatlan Másikat, amivé a szubjektum sosem válhat. A Hiányzó azonban nemcsak külsődleges pozíciót foglal el a nézőhöz képest, hanem kényszerítő erővel hat a néző által megképzett látványra is. A néző, ahogy Hitchcock mondaná, »rendelésre készült tanú«.³³

Valóban, a *Verzió* nézője ugyanúgy egy megerőszkolt tanúvá válik, mint Scharf Móric – mindketten saját hiányuk tanúi, hiányuké abban a világban, melyet megteremtettek számukra. *Vak tanúknak* nevezhetnénk őket. Nincs harmonikus és kiegyensúlyozott homeosztázis ezekben a képekben, hanem csak fatális aszimmetria, vagy hiány, mely remélhetőleg elég kísérteties ahhoz, hogy a néző visszautasítsa az adaptálódást a felkínált nézőponthoz.

Ahogy láttuk, a filmkészítő adaptálta azt az iróniát, mely már a film alapjául szolgáló regényben is munkált, de Erdély a maga módján használta fel ezt, és a saját médiuma, a mozgókép ellen fordította. E visszafordítás során a film felforgatja a saját képei által létrehozott ideologikus fantáziákat. Innen nézve, a kapcsolat az eredeti



4. kép
Verzió. Solymosi Eszter
(Horváth Ágnes)

33 „The theorists of suture also thematize the camera as an »Absent One,« thereby further emphasising the distance that separates it from the spectatorial eye. It represents that which is irreducibly Other, that which the subject can never be. Not only does the Absent One occupy a site exterior to the spectator, but it also exercises a coercive force over the spectator's vision. The spectator is consequently, as Hitchcock would say, a »made-to-order-witness.«” (SILVERMAN 1996: 126)

dokumentumregény és a kísérleti film között nem írható le teljes asszimilálásként/kisajátításként, sem pedig közömbösségként. A montázs különböző megvalósulási formái alapján, melyeket fentebb részletesen elemeztem, Erdély filmjét Krúdy ironikus-kritikus regénye hű mozgóképes *fordításának* tarthatjuk.

• • •

Kovács András Bálint a „Történelmi horror. Az erőszak ábrázolása a nyolcvanas évek magyar filmjeiben” című tanulmányában amellet érvel, hogy a hetvenes évek végén és a nyolcvanas években készült magyar filmeknek volt egy úgynevezett „ötvenes évek” hulláma, amelyek rendezői az aktuális depressziót a terrorisztikus ötvenes évek fikciós leplébe burkolták (Kovács 2002: 283–298). A hetvenes évek szoft szocializmusában mindenütt jelen lévő kiábrándultság és védtelenségérzés allegorikus kifejezést keresve magának az ötvenes évek diktatúrájának fikciós keretébe és történeteibe öltözött. Ebből a nézőpontból a *Verzió* nem említése Kovács részéről könnyen igazolható, hiszen a film allegorikus-fikciós keretét a filmkészítők Krúdytól kölcsönözték, és 1882-ben helyezték el. A magam részéről azt gondolom, hogy az „ötvenes évek filmjei” halmazát szélesebbre kellene vennünk, már ha csak a *Verzió*ból indulunk ki. Mindezt a filmbéli motívumok is segítenek alátámasztani (koncepció per, Rajk László szerepeltetése, aki a nevén túl apjához való hasonlóságával is hozzájárul a kísérteties és egyben allegorikus olvashathoz).³⁴ A film legfontosabb vonása véleményem szerint mégsem az, hogy milyen időben tudjuk lokalizálni egy allegorikus olvasat során. A *Verzió* mint allegória ugyanis egyszerre beszél a politikai elnyomás ideológiai folyamatáról (a terrort alkalmazó apparátus ábrázolása révén), és a mozgókép befogadásának ideológiai hatásairól (a csalogató fantáziaapparátus bemutatása révén). Épp ezért a *Verzió* nemcsak történelmi horrorként érthető meg, de a film horrorjaként is. Ezt a „szörnyet” a filmekben általában nem látjuk, de csak azért, mert épp alszik – Drakula beágyazva.

34 Kovács András Bálint egyike volt az elsőeknek, akik a *Verzió*t a tanúság, valamint a megképződő sztereotípiák és nézőre osztott szerep szempontjából elemezte (Kovács 1984). Innen nézve pedig furcsa, hogy nem említi az általa vázolt „ötvenes évek filmjei” halmaz részeként.

Irodalomjegyzék

- ALTHUSSER, Louis (1996 [1969–1970]): Ideológia és ideologikus államapparátusok. Jegyzetek egy kutatáshoz. (László Kinga ford.) In Kiss, A. A. és mtsai (szerk.): *Testes könyv I. ICTUS–JATE Irodalomelmélet Csoport*, Szeged. 373–412.
- ANTAL, István (1995 [1983]): Krónika. Beszélgetés Erdély Miklóssal a *Verzióról*. In Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák* (Válogatott írások II.). Összeáll. Peternák Miklós. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, Budapest. 246–251.
- BALASSA, Péter (1985): A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. Mészöly Miklós: Megbocsátás. In Balassa Péter: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest. 105–127.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (2011 [1982]): Allegorikus folyamatok. Kisajátítás és montázs a kortárs művészetben. (Müllner András ford.) *Enigma*, 66. szám. 40–62.
- DEUTSCH, Gábor (2005): Két főrabbi a Dob utcából. <http://www.or-zse.hu/resp/mtud2005-dajcs-ketrabbi.htm> (Letöltés dátuma: 2017.1.31.)
- EÖTVÖS, Károly (1968 [1904]): *A nagy per, mely ezer éve folyik, s még sincs vége*. Szép-irodalmi, Budapest.
- ERDÉLY, Miklós (1995 [1976]): A filmezés késői fiatalsága. Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere. In Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák* (Válogatott írások II.). Összeáll. Peternák Miklós. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia. 167–185.
- ERDÉLY, Miklós (1995 [1976]): Amerikai anizs. In Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák* (Válogatott írások II.). Összeáll. Peternák Miklós. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia. 186–188.
- ERDÉLY, Miklós (1995 [1978]): 83/31/79. Krúdy Gyula *A tiszaeszlári Solymosi Eszter* című dokumentumregényéhez kapcsolódó filmterv. In Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák* (Válogatott írások II.). Összeáll. Peternák Miklós. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia. 199–202.
- FANON, Frantz (2008 [1952]): *Black Skin, White Mask*. (Richard Philcox ford.) Grove Press, New York.
- FLETCHER, Angus. (1964): *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca.
- GELENCSÉR, Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris Kiadó, Budapest.
- GOODY, Jack–WATT, Ian. (1975): The Consequences of Literacy. In Jack Goody (ed.): *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge University Press, Cambridge. 27–68.
- GOODY, Jack–WATT, Ian (1998): Az írásbeliség következményei. (Turi László ford.) In Nyíri Kristóf – Szécsi Gábor (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*. Áron Kiadó, Budapest. 111–128.

- GYÖRGY, Péter (1984): BBS, avagy kérdések a filmhez. *Mozgó Film*, 1. 131–154.
- HESFORD, Wendy S. (2006): Staging Terror. *TDR: The Drama Review*, 3, 29–41.
- HOLLAND, Norman N. (1996 [1975]): Egység Identitás Szöveg Én. (Török Attila ford.) In Kiss, A. A. és mtsai (szerk.): *Testes könyv I.* ICTUS–JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged. 283–304.
- HOLTE, James Craig (1997): *Dracula in the Dark. The Dracula Film Adaptations*. Greenwood Press, Westport, CT.
- KÁDÁR, Anna (2010): „Körberajzolni a tűz árnyékát”. *Újra felhasznált felvételek a Balázs Béla Stúdió 1968–1979 között készült filmjeiben*. PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Pécs.
- KANT, Immanuel (2003 [1766]): Egy szellemlátó álmai, megmagyaráztatnak a metafizika álmai által. (Vajda Károly ford.) In Immanuel Kant: *Prekritikai írások 1754–1781*. Összeáll., jegyzetek Ábrahám Zoltán. Osiris–Gond–Cura Alapítvány, Budapest.
- KÉRCHY, Vera (2007): A „midőn”-effektus mint a teatralitás jelenléte Erdély művészetében. *Metropolis*, 4. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=218> (Letöltés dátuma: 2017.1.31.)
- KOESTLER, Arthur (1988 [1940]) : *Sötétség délben*. (Bart István ford.) Európa Könyvkiadó–Reform Könyvkiadó, Budapest.
- KOMORÓCZY, Géza (2002): A tiszaszlári vérvád. In: Komoróczy Géza: *A zsidók története Magyarországon* (II. kötet). Kalligram, Pozsony. 235–250. http://www.szombat.org/ftp/tiszaeszlar_komoroczy.pdf (Letöltés dátuma: 2017.1.31.)
- KOVÁCS, András Bálint (2002): *A film szerint a világ*. Palatinus Kiadó, Budapest.
- KOVÁCS, András Bálint (1984): Dilettantizmus és valóságteremtés. *Mozgó Film* 1. Balázs Béla Stúdió, Budapest. 101–113.
- KÖNCZÖL, Csaba (2002): „A nihil árnyékában”. In *A hetvenes évek kultúrája*. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10–12. (Dokumentumválogatás). Balassi Kiadó, Budapest. 69–78.
- KRÚDY, Gyula (1975 [1931]): *A tiszaszlári Solymosi Eszter*. Magvető, Budapest.
- MÜLLNER, András (2005): „Vérlátomás”. Erdély Miklós: Verzió. In Kisantal, T. – Menyhért, A. (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. JAK–L'Harmattan Kiadó, Budapest. 108–115.
- MÜLLNER, András (2011): Allegorikus impulzusok Erdély Miklós életművében, *Enigma*, 67. 21–47.
- MÜLLNER, András (2008): Images as Phantasms. Angol nyelvű előadás a „Cultures of Translation: Adaptation in Film and Performance” című konferencián. University of Glamorgan, Cardiff.
- NORTH, Dan (2013): Michael Haneke *Rejtélye* és a privátszféra politikája. In „Spectacular Attractions” c. blog. <http://drnorth.wordpress.com/2013/03/23/spectacular-attractions-video-podcast-003-michael-haneke-cache-and-the-politics-of-privacy/> (Letöltés dátuma: 2017.1.31.)

- PETERNÁK, Miklós. (1995): Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.). In Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák* (Válogatott írások II.). Összeáll. Peternák Miklós. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia. 9–37.
- RAJK, László (2016): Müllner András interjúja Rajk Lászlóval.
- SILVERMAN, Kaja (1999): A tekintet (Kamera és szem). (Szemző Hanna ford.) *Metropolis*, nyár. <http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=226> (Letöltés dátuma: 2017.1.31.)
- SILVERMAN, KAJA (1996): *The Threshold of the Visible World*. Routledge, London. 126–162.
- SKAL, David (2004): *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. Faber and Faber, New York.
- SWEDENBORG, Emanuel (1993 [1758]): *Menny és pokol (Látottak és hallottak szerint)*. Kállai Könyvkiadó és Könyvkereskedő Bt., Debrecen.
- TÓTH, Zoltán János (2007): Montázsgeisztus és igazságeffektus. Erdély Miklós *Verzió* című tanulmányában. *Metropolis*, 4. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=219> (Letöltés dátuma: 2017.1.31.)
- VÉGSŐ, Zoltán (2004): A dzsessz maga. *Élet és Irodalom*, 47. 30.
- WOLLEN, Peter (1982): „Ontology” and „Materialism”. In Peter Wollen: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. Verso, London.
- WOLLEN, Peter (2010): „Ontológia” és „materializmus” a filmben. (Müllner András ford.) *Apertúra*, tavasz. <http://apertura.hu/2010/tavasz/wollen> (Letöltés dátuma: 2017.1.31.)

Filmográfia

- Drakula* (Dracula. Tod Browning, 1931)
- Engedj be! (Låt den rätte komma in/Let the Right One In)*. Tomas Alfredson, 2010)
- Rejtély* (Caché. Michael Haneke, 2005)
- Sátántangó* (Tarr Béla, 1994)
- Magánbeszélgetés* (The Conversation. Francis Ford Coppola, 1974)
- Midőn a vér...* (Kőszegi Edit, 1994)
- Verzió* (Erdély Miklós, 1979)
- Werckmeister harmóniák* (Tarr Béla, 2000)